

Mètrica i traducció: el cas de *The Rime of the Ancient Mariner*, de S. T. Coleridge

Josep Marco Borillo
Universitat Jaume I de Castelló

El discurs literari, com han remarcat diversos autors, dóna prioritat al significant sobre el significat, ja que el primer és fix i estable —problemes de crítica textual a banda—, mentre que el segon és inestable i, de fet, no existeix fins que no el crea el lector en convertir-se en subjecte de l'enunciació. Dit d'una altra manera, el significant és l'única dada que poseïm, és allò que ens ve donat al text, mentre que el significat és el producte de la interacció entre el text i el lector i, per tant, no hi és *a priori*. La prioritat donada al significant posa en primer pla l'essencial materialitat del llenguatge, allò que Derrida anomenava el seu caràcter grafemàtic, que no és altra cosa que aquella qualitat seua que ens impedeix de considerar-lo un mer vehicle transparent del pensament —transparent en el sentit que no s'interposa entre el parlant i la comunicació. Aquesta propietat, que, com acabem de veure, Derrida atribuïa al llenguatge en general, és subratllada pel discurs literari en quedar suspesa la funció referencial. Com diu Widdowson referint-se al discurs poètic —i la seua afirmació pot fer-se extensiva a qualsevol mode literari:

The general point here is that the very detachment of a poem from context, its dislocation, so to speak, has the effect of focusing the reader's attention on the language itself and the way it connects with the patterning of language within the poem.¹

Per tant, observem que la distinció tradicional entre forma i contingut és injustificada, ja que en el discurs literari, com a conseqüència de la focalització del significant produïda per la inexistència d'un context, tot significa, és a dir, no hi ha elements semànticament neutres.

En el discurs poètic, la prioritat del significant mostra una especificitat no compartida per altres modes de discurs literari. Com assenyala Easthope citant Tomashevsky, allò que distingeix la poesia d'altres tipus de discurs, el seu principi constitutiu i organitzatiu és la distribució en ratlles

damunt la pàgina: “This breaking up of poetic language into lines, into sound units of similar and possibly equal force, is clearly the distinctive feature of poetic language”.² Aquesta peculiar distribució en unitats equivalents és, segons Easthope, la base del metre, que, en principi, sempre comportarà un cert grau de tensió amb la sintaxi d’una llengua, ja que les unitats definides pels versos i les unitats sintàctiques no coincidiran necessàriament. Els criteris en base als quals s’organitzen les ratlles de poesia, els versos, varien segons les llengües i constitueixen l’objecte d’estudi de la mètrica. El que ens interessa de remarcar ara és que el metre, en establir una tensió entre uns models artificials que s’imposen a la llengua diguem-ne comuna i la llengua mateixa, juga un paper fonamental en la focalització del significat dins el discurs poètic. Així ho explica Easthope:

In poetry the line boundary is not arbitrary but is determined by a system of equivalences operating from line to line. In different languages and cultures line equivalence or metre is established on different bases. [...] Thus metre generally inscribes precedence of the signifier into the very basis of poetry.³

Cal tenir en compte, a més, que un discurs poètic —no el discurs poètic en abstracte, sinó un de particular, com ara el discurs poètic anglès o català— no existeix fora del temps, sinó que és producte de la història. Com que tot producte històric s’esdevé en unes coordenades espacials i temporals concretes, en les quals hi ha unes estructures de poder sustentades per uns pressupòsits ideològics, que exerceixen una pressió i un control sobre tots els elements del sistema, caldrà concloure que un discurs poètic no en serà cap excepció i, per tant, a més d’estar determinat lingüísticament de la manera que acabem tot just d’esbossar, també estarà determinat ideològicament. En conseqüència, la mètrica, que és un fenomen històricament definible, com la resta de recursos poètics, té igualment implicacions ideològiques:

Ideology can no longer be ghettoized as belonging only or mainly to the signified. This view holds for all discourse —it is only more manifestly applicable to a poetic discourse because poetry is specified by condensation of the signifier. [...] Every aspect of a poetic discourse becomes available for interrogation, especially those conventionally left unproblematicized as aesthetic, formal and natural. [...] ... just as poetry is always a specific poetic discourse, so line organization always takes a specific historical form, and so is ideological.⁴

Doncs bé, si el component mètric d’un poema no és només una forma que serveix per a vehicular el significat, com tot sovint s’ha volgut fer creure en el passat, si la mètrica és ja ella mateixa significat, tant en termes poètics com ideològics, la traducció del poema se n’haurà de fer càrrec, l’haurà de tenir en compte i li haurà d’assignar el grau de rellevància en la significació global que el traductor crega que hi té.

Això pot semblar una obvietat, però no ho és per a tothom i no ho ha estat sempre. De fet, segons afirma Lefevere, la traducció mètrica, és a dir, aquella que intenta reproduir d'alguna manera en la llengua d'arribada el metre i sovint també la rima de l'original, és una pràctica històricament definible, producte d'unes concepcions poètiques determinades —les de la cultura occidental— que no s'han de fer necessàriament extensives a altres cultures ni a altres èpoques històriques dins la mateixa cultura:

...witness the translation of poetry in the European (and American) system. The poetics of that system has long dictated that poetry should be translated into rhyming, metrical verse, quite oblivious of the fact that the poetry of its own formative period, the poetry written in classical Greek and in Latin, did not rhyme at all and, even though metrical, was written in meters different from those used in the literature of successor languages. The rhyme and meter rule, which reigned supreme until about the outbreak of the Great War, has been responsible for the failure of many a translation to carry its original across into the Western system.⁵

Aquest autor, com veiem, valora aquesta pràctica —la que ell anomena “the rhyme and meter rule”— negativament, ja que, com explica més endavant,⁶ privilegia una o dues estratègies il·locutives del poema —el metre i la rima— per damunt de les altres del sistema. Això, com acabem de veure, justifica per a ell el fracàs de moltes traduccions i mena a alguns casos absurds, com ara traduir en versos rimats originals llatins que no tenien rima. Aquest seria un exemple extrem de la pressió que una determinada concepció poètica exerceix sobre la traducció.

Lefevere (citat per Bassnett)⁷ estableix set classes de traducció poètica en funció de l'aspecte a què s'ha donat prioritat a la traducció; és a dir, en funció de l'estratègia/-es il·locutiva/-es que s'hi han privilegiat: fonèmica, literal, mètrica, en prosa, rimada, en vers blanc i interpretació. Aquesta prioritització és sempre relativa, ja que no comporta l'eliminació de la resta d'estratègies, sinó la seua reducció a un segon pla. Pel que fa a la prioritització del metre, que, segons Lefevere, ha tingut resultats tan nefastos en la recepció de textos traduïts dins la cultura occidental, caldria matisar el següent: tot i reconeixent que una prioritització sistemàtica, i per tant excessiva, del metre pot falsejar, per subordinar-los, altres elements del sistema, sembla evident que prescindir-ne, és a dir, traduir sense utilitzar cap tipus de metre, implica un canvi de mode literari, en què el recurs bàsic de focalització del significat en la poesia —el vers, la distribució en ratlles segons un criteri mètric— ha desaparegut. Creiem que aquest és motiu suficient per a considerar que una traducció poètica s'ha de fer en vers i, per tant, en un metre determinat.

En línies generals, a l'hora de triar el metre d'una traducció, s'han seguit dos procediments, com afirma el mateix Lefevere: “the generic component of

the original is, in many cases, reduced to mere attempts to recreate or approximate its meter or to replace it with a formal meter considered equivalent to it in English versification".⁸ Açò que l'autor afirma en relació amb les traduccions a l'anglès és vàlid també per a les traduccions al català i, de fet, creiem que per a qualsevol altra llengua: es pot optar per imitar el metre de l'original, per recrear-lo a la llengua d'arribada o per buscar-ne un equivalent en aquesta llengua, equivalent que hi haurà de tenir alguna afinitat i que haurà d'estar homologat per la pràctica de la tradició poètica en la qual s'ha de rebre el text traduït. En el que resta d'aquest treball tractarem de veure com es concretarien aquestes dues estratègies generals en la traducció al català d'un dels textos més emblemàtics del romanticisme anglès, *The Rime of the Ancient Mariner* o *Poema del vell mariner*, de S.T. Coleridge.

Cal tenir en compte, en primer lloc, que *The Rime...* és una balada. La balada, en la tradició poètica anglesa, és un gènere popular, de gènesi oral, conreat bàsicament a l'Edat Mitjana i també al Renaixement, però amb un estatus diferent. La diferència d'estatus rau en una qüestió mètrica i, alhora, ideològica. En efecte, el metre de la poesia popular anglesa a l'Edat Mitjana era l'accentual, és a dir, un metre en el qual l'accent era l'únic criteri d'organització del vers i, consegüentment, el nombre de síl·labes variava d'un vers a un altre. Així ho explica Easthope:

Ballads are sung, and since music can dictate almost any values it wants to the intonation of the words of a song, strictly there can be no ballad metre. Nevertheless, it is possible to treat "Three Ravens" [la balada que l'autor està comentant en aquest punt] as a purely linguistic phenomenon to see what metrical tradition it may derive from. So considered it clearly corresponds to four-stress accentual metre.⁹

Aquest sistema mètric va ser desplaçat al Renaixement pel metre accentual-sil·làbic, que té en compte tant la distribució dels accents com el nombre de síl·labes i que ha dominat el discurs poètic anglès en els segles posteriors, almenys fins el 1900, de manera indiscutida. Aquesta substitució té, per a Easthope, implicacions ideològiques que no tenim ací espai per a discutir. La balada, tanmateix, va continuar essent conreada després del Renaixement, però no pels poetes cultes sinó en l'àmbit de la poesia popular. Dit d'una altra manera, la balada va desaparèixer del cànon literari anglès, dominat ara pel metre accentual-sil·làbic, i va sobreviure de manera paral·lela, soterrada, com a forma popular.

Per tant, el fet que Coleridge, juntament amb Wordsworth, recupere la forma de la balada a les acaballes del segle XVIII i la reincorpore així al cànon literari anglès no és ni ideològicament ni poèticament neutre, ja que, d'una banda, el gènere és popular, i hi ha una voluntat a la poesia de Wordsworth i Coleridge, tal com queda expressada al seu volum conjunt, *Lyrical Ballads* (1798), d'entroncar amb aquesta tradició popular i amb el gust poètic del

poble; i, d'una altra banda, la forma és percebuda com adequada al tema, ja que tot sovint els poemes d'aquest volum ens presenten personatges humils, pobres, representatius del caràcter popular. Així ho explica Grant:

[...] the ballad style has had a great influence on popular poetry. [...] ... the passions of the common people are very strongly roused by ballads and “by other little popular poems and tales that are current in that rank of life”. The point would not be lost on the authors of *Lyrical Ballads*, who shared an ambition to write poetry that would illustrate their thesis that the imagination was the prime human faculty, but that would at the same time reflect and appeal to the consciousness of ordinary people. [...] A particular form suits a particular subject matter and mood, so that the choice of the ballad form is as conscious an act as the choice of a monody in the manner of Milton's *Lycidas* to lament the death of a young poet.¹⁰

Tanmateix, i pel que fa a la configuració mètrica de *The Rime...*, el poema no observa de manera absoluta el metre accentual pur característic de la balada, sinó que s'insereix en el metre dominant de l'època, l'accentual-sil·làbic. L'accent hi té preeminència, però el nombre de síl·labes també hi és present com a criteri mètric. La forma estròfica de la balada que imita el poema és constituïda per quatre versos, el primer i tercer dels quals són tetràmetres amb ritme iàmbic, generalment sense rima, mentre que el segon i el quart són trímetres iàmbics rimats. Això vol dir que el primer i el tercer tenen generalment vuit síl·labes i el segon i el quart en tenen sis, tot i que hi pot haver síl·labes extramètriques. A més, tal com ha indicat Grant, els paral·lelismes, les repeticions i l'al·literació juguen un paper fonamental en la balada:

Those features of the traditional ballad, repetition and alliteration, which Coleridge imitates so astonishingly accurately, also serve purposes beyond imitation. They contribute to the way in which the verse imposes on our senses as we react to the mood of blank negation of life and purpose that the poem offers at this point.¹¹

En aquesta de Coleridge en particular serveixen —juntament amb la base mètrica, és clar—, com suggereix Grant, per a crear un efecte hipnòtic sobre el lector, una atmosfera onírica que intenta reflectir l'efecte que, dins del marc narratiu del poema, la història contada pel mariner té sobre el convidat a noces. Tots aquests recursos, o, com els anomenava Lefevere, estratègies il·locutives, formen part de la balada com a gènere i, consegüentment, també de la significació d'aquest poema en concret.

Si a l'hora de traduir *The Rime...* al català optem per la segona de les possibilitats apuntades per Lefevere, és a dir, buscar un equivalent de la forma mètrica de l'original en la llengua d'arribada, la primera hipotètica solució que se'ns acut és recórrer a les formes de la nostra tradició poètica popular, la majoria d'elles —si no totes— també, com la balada, d'origen medieval: les noves rimades, la codolada, el romanç, la balada (que no té res a veure

mètricament amb la balada anglesa), la corrandà, etc. Tanmateix, els esculls que tal —hipotètica— solució presenta se'ns fan també de seguida evidents. D'entrada, la major part de les formes esmentades no són ben bé estrofes, sinó tirades de versos, algunes amb una sola rima recurrent (la balada, el romanç), d'altres rimant en apariats (noves rimades), d'altres amb un esquema de rima que no s'adiu gens amb el de la balada anglesa (la corrandà). A més, quasi totes elles tenen un tret comú, l'isosíl·labisme —és a dir, el fet que tots els versos tenen el mateix nombre de síl·labes—, que suposa un entrebanc insuperable en aquest cas, ja que la balada anglesa, com ja hem vist, és anisosíl·làbica —alterna versos de vuit amb versos de sis síl·labes. L'única forma que, en principi, s'hi podria correspondre és la codolada, que alterna versos de quatre i de vuit síl·labes, però que té altres trets que també la desqualifiquen: els versos rimen en apariats (això ja és prou definitiu), el tetrasíl·lab seria evidentment massa curt per als trímetres anglesos i l'octosíl·lab també ho seria en la pràctica per als tetràmetres anglesos, a causa de la diferent fonometria de les dues llengües.

Aquestes dificultats ja les degué intuir Marià Manent, ja que, quan va traduir el poema de Coleridge al català,¹² no ho va fer en un equivalent català de la forma anglesa —que, com acabem de veure, sembla que no existeix—, sinó que va optar per la segona de les possibilitats a què es referia Lefevere: va mirar d'adaptar la versificació de l'original a la llengua d'arribada. Així, el tetràmetre anglès es converteix generalment en català en un octosíl·lab, un decasíl·lab o un dodecasíl·lab (també pot ser un alexandri) rarament en un vers més llarg o més curt (encara que hi ha alguns hexasíl·labs), però, en qualsevol cas, sempre en un vers amb un nombre parell de síl·labes. El trímetre anglès, al seu torn, esdevé en català un hexasíl·lab, un octosíl·lab o un decasíl·lab (tampoc no sol ser ni més llarg ni més curt, i també és sempre un vers amb un nombre parell de síl·labes). Vegem-ne alguns exemples:

(1)

The ice was here, the ice was there
The ice was all around:
It cracked and growled, and roared and howled,
Like noises in a swound!

El gel, el gel per totes bandes,
el gel en tot l'espai.
Feia uns gemecs i bruelava
amb sons com d'un desmai.

(2)

And a good south wind sprung up behind;
The Albatross did follow,
And every day, for food or play,
Came to the mariners' hollo!

Bon vent del Sud ens empenyia.
L'albatros prou vingué:
fent jocs, menjava cada dia,
al crit del mariner.

(3)

The Sun came up upon the left,
Out of the sea came he!

Llavors va sortir el sol cap a l'esquerra
del fons del mar sortí.

And he shone bright, and on the right
Went down into the sea.

Brillà ben clar; després cap a la dreta
el mar el va engolir.

(4)

The Bridegroom's doors are opened wide,
And I am next of kin;
The guests are met, the feast is set:
May'st hear the merry din.

Les portes són obertes a la casa del nuvi
i sóc del més parents;
la festa ja és a punt i els convidats s'apleguen:
quin bell brogit! No el sents?

(5)

He holds him with his glittering eye—
The Wedding-Guest stood still,
And listens like a three years' child:
The Mariner hath his will.

Però amb els ulls ardents el deturava.
Quiet s'està el donzell
i com un minyonet de tres anys se l'escolta,
tal com volia el vell.

(6)

And now the Storm-blast came, and he
Was tyrannous and strong:
He struck with his o'ertaking wings,
And chased us south along.

El temporal ens arribà aleshores:
tirànic, poderós, feia camí;
ens perculdia amb les enormes ales
i en les rutes del Sud ens perseguí.

(7)

And through the drifts the snowy clifts
Did send a dismal sheen:
Nor shapes of men nor beasts we ken—
The ice was all between.

I enmig del torb, serres nevades
vèiem amb claror trista resplandir:
no vèiem formes d'homes ni de bèsties,
només el gel entorn, fent-nos camí.

(Abans de comentar aquests exemples, voldríem deixar ben clar que açò que segueix no és, ni de bon tros, una crítica hostil de la traducció de Marià Manent, que en molts aspectes considerem excel·lent i que —això no cal dir-ho— nosaltres no ens veiem ni amb cor ni amb capacitat de superar. La traducció de textos poètics, sobretot si és en vers, requereix talent i dedicació, i és suficientment mereixedora de respecte perquè no se'n facen judicis fàcils i impertinents. L'única pretensió d'aquesta part del nostre treball és il·lustrar qüestions a què ens hem referit més amunt a través del text al·ludit.)

Fet aquest aclariment, val a dir que hi ha una diferència important quant a la mètrica entre el text original i el traduït. Si bé el poema original presenta una mètrica anisosil·làbica, el seu anisosil·labisme és recurrent, ja que consisteix en l'alternança previsible de tetràmetres i de trímetres, mentre que l'anisosil·labisme del poema traduït no és recurrent. Com ja hem indicat, el tetràmetre pot esdevenir en català un hexasíl·lab, un octosíl·lab (1 i 2), un decasíl·lab (3), un dodecasíl·lab (4) o un alexandrí (4), mentre que el trímetre pot passar a ser un hexasíl·lab (1-5), un octosíl·lab o un decasíl·lab (6 i 7). I a més d'aquesta diversitat de versos possibles, la seua combinació dins l'estrofa també varia sense cap patró, sense la recurrència que mostra l'original.

De fet, els exemples anteriors estan ordenats segons el grau d'aproximació a la mètrica de l'original, de major a menor. Així, els dos primers en són adaptacions perfectes —salvant les distàncies entre els sistemes mètrics de l'anglès i del català, ja que en anglès l'accent és més rellevant que no en català: els versos senars són octosíl·labs, els parells hexasíl·labs. L'exemple (3) ja comporta un grau d'allunyament de l'original, puix que els senars són decasíl·labs, i un grau més encara (4), on els senars són alexandrins. Tant en (3) com en (4), els versos parells són hexasíl·labs. Tanmateix, creiem que en els exemples (1-4) l'adaptació no presenta massa problemes, ja que l'anisosil·labisme del text de Manent, tot i no ser recurrent mentre que el de Coleridge sí que ho era, almenys sí que és recurrent dins la mateixa estrofa, ja que els dos versos senars tenen el mateix nombre de síl·labes i els dos versos parells també. Ara bé, a (5) la cosa es complica, ja que no hi ha recurrència ni tan sols dins l'estrofa: els dos versos parells són hexasíl·labs, però, quant als senars, el primer és un decasíl·lab i el segon un dodecasíl·lab. I encara es complica més a (6) i (7), ja que en aquestes estrofes els versos senars no són més llargs que els parells, al contrari del que ocorre sempre al poema de Coleridge: a (6) tots quatre versos són decasíl·labs, i a (7) el primer és fins i tot més curt que el segon (octosíl·lab, decasíl·lab).

Creiem que aquest ús no recurrent de la mètrica acaba desfigurant el ritme, ja que la balada deu gran part del seu efecte a la regularitat mètrica, a la recurrència d'uns mateixos patrons fònics. És només sobre aquesta base mètrica que la resta d'estratègies esmentades —les repeticions, els paral·lelismes, l'al·literació— contribueixen a crear l'efecte desitjat, que, d'altra banda, és tan característic del poema. En relació amb la mètrica, doncs, amb l'organització del vers, creiem que hi ha dos principis que s'haurien de respectar en la traducció del poema de Coleridge al català:

- primerament, caldrà que els versos senars siguin més llargs que els parells, per tal de preservar l'equilibri intern de l'estrofa;
- en segon lloc, l'anisosil·labisme típic de la balada haurà de ser recurrent almenys dins la mateixa estrofa. L'organització interna de l'estrofa pel que fa al nombre de síl·labes podrà ser 8-6-8-6, 10-8-10-8, 10-6-10-6, 12-8-12-8, o la que es considere més adient, però sempre amb recurrència interna. Seria convenient que aquesta recurrència en l'anisosil·labisme abracés no tan sols cada estrofa per separat, sinó tot el poema, però som conscients de la dificultat que això implicaria i de les restriccions que imposaria sobre la tasca del traductor.

Finalment, uns mots sobre la rima. Hem deixat, deliberadament, aquest recurs fònic per al final, perquè la traducció de Marià Manent descansa en gran mesura sobre la rima. En efecte, el seu poema preserva l'esquema de rima de l'original, ja que hi rimen només els versos parells. De fet, creiem que

la rima salva la traducció, ja que, si bé el ritme queda en ocasions desfigurat per l'ús de la mètrica que acabem de descriure, la rima, magistralment utilitzada, n'emascara la distorsió i la compensa, tot proporcionant l'efecte de tancament que cada estrofa tant necessita i que tan palès és a l'original. Ara bé, la lectura contrària és també possible: podríem considerar que la rima, lluny de salvar la traducció, la condemna, ja que algunes de les distorsions del ritme podrien deure's a les exigències de la rima.

I així, reprenent l'argumentació de Lefevere, podríem concloure que el text de la traducció privilegia una de les estratègies il·locutives del poema, la rima, per damunt d'altres, entre les quals es troba el metre que, com hem vist, és el principi constitutiu de la poesia. Al capdavant, es tracta sempre d'elegir, i tota elecció comporta uns riscos i, generalment, un preu a pagar. En el cas de la traducció poètica, l'elecció afecta les estructures —o estratègies— del poema com a sistema, entre les quals s'haurà de buscar un equilibri. Ara bé, tot sovint s'haurà de determinar quina és l'estratègia dominant al text original i utilitzar-la com a criteri prioritari de la traducció. Arribat aquest cas, creiem que serà bo no relegar la mètrica a segon pla si no és estrictament necessari.

NOTES

1. Widdowson, H. G. (1992) *Practical Stylistics*. Oxford University Press, p. 26.
2. Easthope, A. (1983) *Poetry as Discourse*. Londres: Routledge, p. 51.
3. Easthope, A., *op. cit.*, p. 51-52.
4. *Ibidem*, p. 23-24.
5. Lefevere, A. (1992) *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Londres: Routledge, p.36.
6. Lefevere, *op. cit.* p. 100.
7. Bassnett, S. (1991) *Translation Studies*. Londres: Routledge, p. 81-82.
8. Lefevere, *op.cit.*, p. 103-104.
9. Easthope, *op. cit.*, p.88.
10. Grant, A. (1972) *A Preface to Coleridge*, Londres: Longman, p. 35, 43.
11. Grant, *op. cit.*, p. 121.
12. Manent, M. (1982) *Poema del vell mariner*. Barcelona: Edicions del Mall.

BIBLIOGRAFIA

- BARGALLÓ, J. (1991): *Manual de mètrica i versificació catalanes*. Barcelona: Empúries.
- BASSNET, S. (1991): *Translation Studies*. Londres: Routledge (primera edició: 1980; Londres: Methuen).
- EASTHOPE, A. (1983): *Poetry as Discourse*. Londres: Routledge.
- GRANT, A. (1972): *A Preface to Coleridge*. Londres: Longman.
- LEFEVERE, A. (1992): *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Londres: Routledge.
- MANENT, M. (trad.) (1982): *Poema del vell mariner*. Barcelona: Edicions del Mall.
- OLIVA, S. (1986): *Introducció a la mètrica*. Barcelona: Quaderns Crema.
- (1992): *La mètrica i el ritme de la prosa*. Barcelona: Quaderns Crema.
- WIDDOSOWN, H. G. (1992): *Practical Stylistics*. Oxford: Oxford University Press.